AÑO XXXIV — Nº 1707

# EL DIA

MONTEVIDEO, OCTUBRE 3 DE 1965

Suplemento Dominical fundado por don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932

***Fin de Invièrno***
(Fotografía de Juan Caruso)

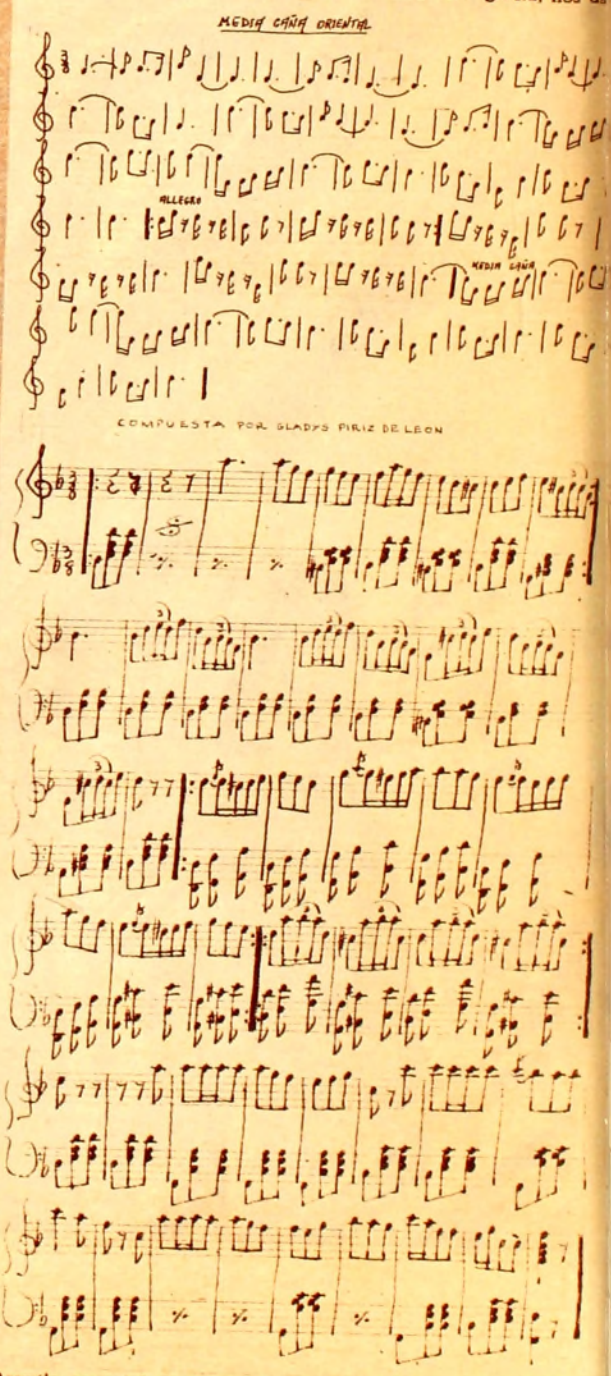
Sobre dos mundos que se enfrentan, — la serenidad del templo, rematado por una escultura de Severino Pose — y la vibrante torre moderna de una antena de televisión, las ramas, que la primavera poblará de hojas nuevas, dibuja una malla de distancia y poesía.

*Modelos de vestuario descrito en este artículo, como el más adecuado para la proyección escénica de la media-caña.*

# DANZAS TRADICIONALES URUGUAYAS

El paso para esta danza es el valseado de tres tiempos, llamado "básico de pericón", excepto en el "allegro" donde se hace vivo, como de "gato".

Ya lo dijimos a propósito del "Cielito", y lo reiteramos ahora, citando al gran maestro en estas materias, no sólo en su patria, Argentina, sino en América nos referimos al insigne Carlos Vega; en lo que respecta a la imposibilidad de considerar a estas "contradanzas criollas" como naturalmente, a su vieja madre europea: "una especie coreográfica, sino un género; casi diríamos que consiste en una serie de principios de cuya aplicación resulta un número ilimitado de figuras". Con la salvedad de que como lo señalamos anteriormente, la Media-Caña (y quizás ésta más que sus hermanas), como el Pericón y el Cielito, en su último período se hicieron sólo valseadas de parejas independientes, es decir que esa figura, de vals, verdadero "injerto" en la Contradanza como ha señalado tan bien el mencionado Carlos Vega, se apoderó de toda ella, cuando el auge de las danzas enlazadas (chotis, polka, mazurca, habanera) así lo exigió; daremos ahora un esquema coreográfico para la Media-Caña, sobre la base de cuatro parejas colocadas como en la cuadrilla, es decir en cuadro completo, frente a frente, dos a dos. Las figuras las hemos armado sobre la noticia que sobre la Contradanza, en lo que respecta a su coreografía, nos da




*Arreglo especial de la media-caña "El Placer de los Vencedores", de Francisco J. Debali, realizado por la profesora Gladys Píriz de León.*

MUSICA Y COREOGRAFIA. — Este artículo lo dedicaremos, únicamente, a explicar el método de enseñanza de la coreografía de esta danza tradicional uruguaya, a cuyo origen e historia nos referimos en nuestro anterior artículo.

La música a la cual hemos aplicado la coreografía, y cuya pautación se acompaña, es una composición de nuestra estimada colaboradora en estos trabajos la Prof. Gladys Píriz De León, que nos la dedicó en 1963, titulada "Media-Caña, Oriental"; podrá aplicarse también a la otra pautación que acompañamos, que es una compilación y arreglo especial de la Media-Caña "El Placer de los Vencedores", perteneciente a la fantasía musical "A la Batalla de Cagancha" de 1839, por Francisco José Debali; realizado por la Prof. Gladys Píriz De León, que ha hecho recuperar a la pieza su carácter popular y folklórico.

El vestuario, más adecuado, a nuestro entender, para presentar la proyección de esta danza, es el que corresponde a la gente acomodada de campo, es decir los ocupantes de las "casas" de estancia, en su época de auge, entre 1830 y 1850, aproximadamente.

Para el hombre: botas de potro (reiteramos lo dicho para otras danzas: nunca deben usarse las espuelas para bailar); calzoncillo con "cribos" y flecos; un chiripá de "apala" o de poncho, liso o franjeado, más bien largo; cinto de "tirador" de cuero o de tela con bordados y monedas aplicadas, cerrado al frente con dos o cuatro "patacones", unidos por cadenillas, con colgantes de otras pequeñas monedas o "bolitas" de plata; camisa de cuello volcado cerrado, de mangas largas, chaleco de terciopelo o de seda, con pequeños bordados al frente o en las solapas, lo más adecuado es que el chaleco sea rojo; puede llevar, o no, una chaquetilla corta, tipo español, abierta y con cuello y solapitas (no confundir con la "corralera" o "voladora" prenda posterior y de trabajo). Un pañuelo al cuello y cubierto con un sombrero de fieltro de ala corta y copa alta o una galera en forma de tronco de cono, con barbijo de seda.

Ella, debe calzar zapatitos de tela o de cuero liviano, sin taco ninguno, atados hasta la media pierna con cordones; medias de algodón, blancas o negras; el vestido de pollera amplia y larga al tobillo, con o sin volado en su borde inferior, de una tela lisa y algo encorpada, los colores más habituales: azul en diversos tonos, rojo, verde, gris, negro o castaño. La chaquetilla en la misma tela, o en otra de más calidad al tono: seda o terciopelo, siempre con ribetes. Las mangas "jamonas", cuellito "bebé" y la faldeta corta, cierra al frente con botoncillos. Puede llevar sobre los hombros una pañoleta o un rebozo de lanilla. Peinado con moño y con una o dos peinetas o un peinetón, no muy grande.

# LA MEDIA CAÑA

la "Encyclopedie" de Diderot y D'Alambert (C. Vega "El origen de las danzas folklóricas"), a las que enumera así: reverencia, gran rueda, presentación de manos de los caballeros y, después de las dos manos, círculo de las damas, en cruz (molinetes, igual círculo de los hombres, paseo en círculo de la pareja, cadena, etc.".

COREOGRAFIA. — *1ª Figura:* Avanzan hacia el centro, cada pareja, las manos tomadas, izquierda de ella en derecha de él, y se saludan (4 compases), retroceden y en sus lugares, con una leve conversión se saludan entre sí (4 compases) con esto completan los ocho primeros compases.

*2ª Figura:* Se toman todos de las manos y hacen rueda (rueda grande) hasta llegar a sus lugares (8 compases).

*3ª Figura:* Todas las damas avanzan al centro uniendo en alto sus manos derechas y así van girando durante ocho compases (regreso a sus puestos en el último compás). Describen un gran molinete. Los caballeros marcan el compás en sus puestos.

*4ª Figura:* Todos los caballeros hacen la misma figura anterior.

*5ª Figura:* Constituye el "allegro" o aire vivo de la danza. Los hombres acentúan el carácter del mismo haciéndolo bien marcado (zapateado) en esta forma desarrollan una cadena corrida hasta los lugares, y, con un giro, una contracadena. (Completan así los 16 compases del "allegro").

*6ª Figura:* Al llegar cada uno a su puesto, enfrentados entre sí los integrantes de cada pareja, hacen un medio molinete con cambio de lugares (manos derechas tomadas en alto) y luego otro medio molinete en sentido contrario (tomándose con las izquierdas), hasta regresar a sus puestos. Con lo que realizan una "media demanda" o "media-caña". Esta figura completa ocho compases.

*7ª Figura:* Se toman del brazo e inician la última figura o paseo, describiendo una vuelta completa o rueda que terminan, saludándose, en sus puestos. Completan con esta figura los últimos ocho compases del texto musical (para el recorrido ver esquema figura 2).

Reiteramos, que el maestro de danzas, sobre la base de las figuras clásicas de nuestras contradanzas, podra trazar otros esquemas coreográficos.

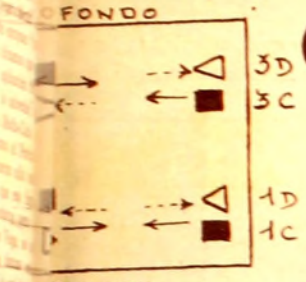
*Fernando O. ASSUNCAO*

(Especial para EL DIA)

(Dibujos del autor)

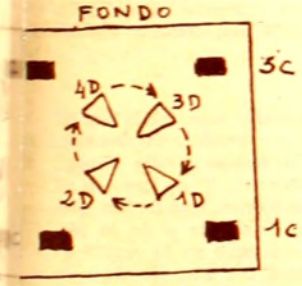
FRENTE

*Primera figura.*

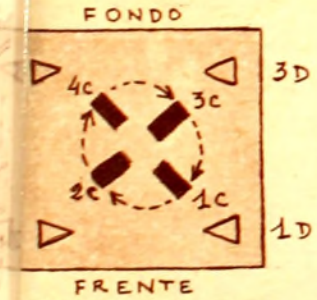



*Primera figura.*

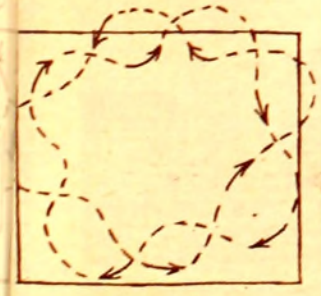
*Segunda figura.*




*Tercera figura.*




*Cuarta figura.*



*Quinta figura.*

Mural cerámico del A[illegible]


El Viejo Vizcacha,

reciedumbre de ñandubay y humildad de arcilla criolla, imparte sus consejos:

***"Los que no saben guardar son pobres aunque trabajen. Nunca, por más que atajen, se librarán del cimbrón. Al que nace barrigón es al ñudo que lo fajen".***

La sabiduría astuta del viejo Vizcacha no ha perdido actualidad. Hoy como ayer, la previsión es uno de los ejes en torno a los que gira la vida organizada y sensata.

**THE STANDARD LIFE** llegó a las tierras del gaucho hace 75 años. Y desde entonces ha estado cumpliendo y haciendo cumplir el consejo del Viejo Vizcacha: "Saber guardar" como la mejor manera de "librarse del cimbrón".

1890 - 1965
75
ANIVERSARIO

**THE STANDARD LIFE** ASSURANCE Co.

FUNDADA EN 1825 Y ESTABLECIDA EN EL URUGUAY DESDE 1890

AV. 18 DE JULIO 1082 - TEL. 8 59 39 - MONTEVIDEO

*Vista de frente. Como se puede apreciar, las cuatro fachadas son exactamente iguales.*

# "LA VILLA ROTONDA" DE PALLADIO

El año pasado tuve ocasión de ofrecer una charla en el Rotary Club de Montevideo, sobre un tema sugerido por mi distinguido colega y destacado rotariano, Don Juan Scasso: "El arquitecto y los viajes". Comencé expresando que, en mi concepto, los viajes son convenientes para nuestra buena formación profesional, en mayor grado de lo que ocurre con los cultores de otras actividades, aunque, en todos los casos, resultan innegablemente ilustrativos y beneficiosos, por los amplios horizontes que abren a la mente humana.

Para el arquitecto, ver "en persona" lo que en diferentes épocas y lugares se ha construído, desde monumentos hasta simples viviendas y desde núcleos humanos gigantescos, urbanizados o no, hasta habitaciones aisladas, es una experiencia necesaria e irremplazable. ¿Por qué? Pues por una razón muy simple: nosotros trabajamos con superficies y sobre todo con volúmenes, que ocupan un lugar en el espacio. Pero, la sensación de las tres dimensiones, exige la confrontación directa para poder captar la relación humana con el edificio; recorrerlo, es una forma de "sumergirse" en el espacio y esto no puede sustituirse con planos o con fotos, por más cuidadosamente que se examinen.

Además, en nuestra Facultad se estudia, en la Cátedra de Historia, cuanto se ha hecho de algún valor en toda la superficie del planeta y ese bagaje inestimable, que llevamos a cuestas al emprender un viaje, es lo que nos permite recoger enseñanzas provechosas, al reencontrarnos" con lo que para nosotros, enfrentados por primera vez, adquiere sin embargo el aspecto y el carácter de lo "ya conocido".

Y como ilustración de lo que acabo de expresar, pude referir, en la mencionada charla rotariana y lo repiti aquí, una anécdota que seguramente ocurrió a todos mis colegas que han viajado: llegado por primera vez a París, un día sábado, salí a hacer una "recorrida" para ver algo de la "ville lumière", aprovechando las horas de que disponía antes de presentarme a l'Ecole des Beaux Arts. Me acompañó un amigo francés, con el que había trabado amistad en Montevideo, estudiante de Medicina entonces y hoy destacado médico. Comenzamos por el "quartier latin", barrio donde me alojaba y su asombro fue creciendo al encontrarse con que, frente al Val-de-Grâce, al Panthéon, la Sorbona y otros monumentos, no sólo podía prescindir de sus buenos oficios de cicerone, sino que, por el contrario, muchas veces yo le explicaba detalles relacionados con el edificio, por él ignorados, no obstante ser nativo de París. Creo innecesario aclarar, que mi amigo comprendió perfectamente que mis comentarios no significaban un alarde vanidoso de conocimientos, sino que se trataba simplemente de hacerle partícipe de lo que para mí era parte integrante de mi formación profesional y que en aquel momento se convertía en un privilegio que me facilitaba gustar más ampliamente de las maravillas que estaba viendo.

*

Entre los "impactos" más grandes que recibí en mi jira por Europa, recuerdo el que me produjo contemplar, en los alrededores de Vicenza, la famosa "Villa Capra", habitualmente llamada "Villa Rotonda". Y es que, en el segundo curso de Dibujo de Preparatorios, uno de los ejercicios de aprendizaje del uso del tiralíneas y de la técnica del lavado, fue justamente — cuando yo lo realicé — el copiar a distinta escala, la lámina del libro de Georges Gromort que representa esta obra de Palladio. Durante días y días, estuve inclinado sobre el tablero, reproduciendo hasta el menor detalle, todo lo que figura en el original.

*Estado actual de la "Villa Rotonda", a escasos kilómetros de Vicenza.*

*El trabajo de Preparatorios, en el cual teníamos que detallar, con toda minuciosidad, todos los elementos arquitectónicos de la obra.*

# JUAN MANDINGA

ILUSTRACION DEL AUTOR

Al atardecer de agosto el negro Valentín pidió permiso para ver a la niña Hortensia. La niña Hortensia [illegible] doce años de edad — sufría un mal incurable. Estaba [illegible] a una ventana que daba al campo, hundida en un [illegible], cubierta de mantas. La melancolía que velaba sus [illegible] era mayor que la de la tierra aplastada bajo la tem[illegible]ad. Pasó el negro chorreando agua.

—Güenas tardes niña Hortensia. Treigo un regalo [illegible]usté.

Y de bajo su poncho sacó un zorrito envuelto en un [illegible] pañuelo.

Ahí fue el griterío de las sirvientas, y de una tía [illegible]ela de la enfermita, que junto a ella estaban.

—¡Miren que regalo, nada menos que un zorro! [illegible]onto esto está todo revuelto y el gallinero azotado! [illegible]e negro más bruto!

Pero la niña Hortensia ya tenía en su falda al zorrito [illegible]riciando con sus manos blancas y leves su aterciope[illegible]a piel, en tanto se iluminaban sus ojos y en su boca [illegible]plandecía una sonrisa. Y Valentín explicaba:

—Vide venir la madre boyando en la corriente con [illegible] hijos pegaos a ella como sanguijuelas. Salió boquian[illegible]a la orilla, pude salvar a este prójimo. ¡Mire que lindo [illegible] niña Hortensia!

Y el negro distendió la jeta, asomaron dos hileras de [illegible]ntes blanquísimos y de entre ellos salió una risa an[illegible] que, a pesar de su cruda sonoridad, era música pura.

*

Todos los moradores del caserón de la hacienda sa[illegible]an que la niña Hortensia estaba condenada a breve [illegible]azo. Por eso, y porque era dulce, se hizo en torno a [illegible]la un círculo de adoración. De manera que el zorrito [illegible]menzó a criarse respetado. Las mujeres hicieron un chu[illegible]ete, llenaron una botellita con tibia leche; y fue Horten[illegible]a quien le hizo chupar la vida... Así comenzó un mu[illegible]o afecto que en breve fue mutuo amor. Correteaba la [illegible]sa el zorrito al que la picardía criolla bautizó de Juan [illegible]andinga — de travieso que era —. En ocasión de tal [illegible]esaguisado, bajo una tormenta de protestas y gritos, huía [illegible]espavorido y se acogía, siempre, en el regazo de la niña [illegible]ortensia. Dos enemigos tenía, violentos, implacables: la [illegible]ieja Marica — tía abuela de Hortensia — y el perro [illegible]igote, gruñón y mísero...

*

Y murió la niña Hortensia. El dolor, grande y pro[illegible]ndo, paralizó por muchos días la actividad de la estan[illegible]ia. Cuando la dejaron entre las piedras y las palmas de la sierra, el cortejo que la llevó al volver semejaba una procesión de sombras en la bruma de aquella tarde de otoño. Después padre y madre perdidos en la penumbra de una habitación, sirvientas que ambulaban como duendes, capataz y peones desaparecidos en un galpón, rodeando el fuego, sorbiendo un mate interminable, hablando en voz baja. Y en aquel ambiente sobrecogedor sin música las jaulas de los pájaros, la perrada inmóvil emitiendo de vez en cuando sordas quejas. Y Juan Mandinga bajo la cama donde la niña Hortensia pasó su agonía...

Hasta que el drama culminó con una explosión de la tía Marica:

—¡A ver — comenzó chillando a las sirvientas — basta de duelo, hay que seguir la güeya! ¡A sacudir todo, a limpiar todo, a acomodar todo!

Asomó al campo y lanzó sus voces — que sonaron como clarín tocando a degüello — rumbo al galpón:

—¡Dalmiro — el capataz — mueva la gente, que cada cual siga cumpliendo su trabajo!

Fue a la cocina y movilizó la negrada:

—¡A preparar comida! ¿O se creen que vamos a seguir como ánimas en pena?

Allí estaba el peoncito Perico. Le cruzó la cara con un moquete.

—¡A prender el barril! ¡A buscar agua!

Al volver, resollando fuerte, le llegó de súbito una imagen. Y se preguntó en voz alta:

—¿Dónde está Mandinga?

Y al poco rato salía Juan de bajo la cama, donde había sufrido a solas su dolor, más ligero que el viento bajo un tronar de alaridos y rebencazos, con Bigote tras él tarasconeándole los garrones. No tuvo más remedio que ganar campo afuera. Entre unas tunas grandes que cerca había se detuvo. Y se dio en meditar. Le vinieron ímpetus de marchar a la sierra tironeado por el instinto. Pero el caserón lo tenía prendido. El hábito de las comidas, la casilla que Hortensia había ordenado hacer para que él durmiera a su lado. Y el constante recuerdo de ella...

*

Era el segundo viaje que el negro Valentín hacía a la sierra llevando flores que sirvientas y peones juntaban para ofrecer a la muerta. En una vuelta del camino se topó con Juan.

—¡Mandinga! — gritó el peón emocionado.

El zorro estaba flaco y triste. Siguió al lado suyo.

Se apeó el negro, sacóse el sombrero y respetuosamente dejó las flores sobre la losa que cubría el cuerpecito. A su lado estaba el zorro, absorto.

—Aquí ta ella, Juan...

*

Cumplido un año de la muerte de Hortensia se organizó un gran grupo. Hiciéronse coronas con tiernas dedicatorias en cintas blancas. Allá fueron todos los de la estancia en coches, carros, a caballo. Hasta los perros fueron.

Cuando se apearon y se arrimaron a la tumba vieron a Juan Mandinga tendido sobre ella. Estaba muerto, reseco por el tiempo. Pasó un escalofrío por todos, todos se sintieron paralizados... Hasta que, bruscamente, de entre el hondo silencio que se hizo salió un grito salvaje. Fue el negro Valentín quien lo emitió. Blancos los ojos, crepitando dientes en un salto estuvo junto a la vieja Marica.

—¡Vieja bruja, ahí tenés el remate de tu maldá! ¡Ahí lo tenés a Juan más leal que muchos cristianos, docientas veces mejor que vos, maldita...

La ira le trabó la lengua; pero no el brazo que comenzó a marcar un vivo compás con el rebenque cuya sotera cayó despiadadamente sobre la vieja. La acción de Valentín, de violencia y justicia al mismo tiempo, levantó un griterío y un alboroto tan imponentes que la perrada se espantó del todo. Y véase lo que son las cosas del instinto: barcinos, overos, negros y bayos, grandes y chicos, arremetieron contra Bigote y lo cribaron a colmillo.

Al cabo de mucho tiempo, serenado el ambiente, sosegados todos, vieron al negro Valentín montar a caballo y desaparecer en la lejanía. Y allí, al pie de ellos, Marica y Bigote dando el último resuello de sus existencias.

*José MONEGAL*

(Especial para EL DIA)

(Dibujo del autor)

---

En Vicenza, precisamente, pequeña y encantadora ciudad de unos 80.000 habitantes, vivió Andrea Palladio. Nació en Padua en 1508 y murió a los 62 años de edad, en la cercana ciudad de Venecia. Andrea di Pietro, que gustaba hacerse llamar con el clásico nombre de "Palladio" — para recordarnos seguramente a Pallas Atenea — era, como muchos artistas del Renacimiento, un enamorado de la antigüedad greco-romana, a la que estudiaba minuciosamente y trataba de emular. Leyó con la mayor atención a Vitruvio, tratadista romano de la época de Augusto y además, en visitas que realizó a Roma, pudo verificar por sí mismo, las "proporciones" vigentes en ese período histórico por él tan venerado.

Desde temprana edad se traslada Palladio a Vicenza, donde hace los cursos de "maestro de obras" y conoce a Giangiorgio Trissino, humanista de un saber casi enciclopédico que a la sazón, en calidad de arquitecto construía una villa en los aledaños. Palladio actuaba en ella en calidad de albañil, pero Trissino reconoció al punto el valor del aprendiz y lo animó a seguir la vía de la Arquitectura. Incluso lo hizo trasladar, conjuntamente con otros dos discípulos suyos a Roma, donde permanecieron casi dos años. Como resultado de este viaje y de los que posteriormente hiciera con el mismo destino, escribió dos guías sobre los monumentos de la arquitectura romana existentes en la Ciudad Eterna, libros que, durante muchos años fueron usados por los turistas amantes de las reliquias del pasado. Más famosos fueron sus "Quattro libri dell'Architettura", publicados en 1570, con los que se propuso ofrecer un tratado del arte de construir de su época.

La belleza de una obra, para Palladio, residía principalmente en la relación numérica entre los distintos elementos de la composición: consideraba, por ejemplo, que la razón entre el alto, el ancho y la profundidad de un edificio, debía poder expresarse por un número entero, que pudiera captarse fácilmente a simple vista. De ahí que su preocupación por las proporciones, lo llevara al cultivo de las Matemáticas, dando una importancia casi mística a los números, como ya había ocurrido varios siglos antes, en época de Pitágoras.

Palladio obtuvo éxito como arquitecto, en gran parte, como proyectista de casas de campo — las famosas "villas" — de las que dejó abundantes muestras: Villa Thiene, Villa Sarego, Villa Poiana, Villa Malcontenta, Villa Pisani, etc. La que nos ocupa, comenzada alrededor de 1550, representa probablemente, el ejemplo más perfecto, más acabado de su arte. Aparte — o como consecuencia — de su admiración por el pasado greco-romano, consideraba que uno de los valores fundamentales de toda obra de arte, era *la simetría*. Así como, desde estas mismas páginas, hemos señalado que el hombre de la Edad Media la desdeñó o por lo menos la desconoció, en el Renacimiento — un poco por reacción al arte gótico o de los "godos", vale decir de los bárbaros — se fue al extremo opuesto y se la exaltó de una manera exagerada. En este sentido en la Villa Capra la simetría fue llevada hasta los límites extremos, con dos ejes, de donde resultan cuatro fachadas idénticas. Para nuestra manera de ver actual, este prurito por alcanzar proporciones y deseo de "faire pendant" a toda costa, resulta pueril; su valor estético, no lo apreciamos hoy en día en la misma forma.

Sin embargo, su obra tuvo posteriormente, dentro y fuera de fronteras, una influencia mayor que la de cualesquiera de sus contemporáneos y llama la atención que donde más se hizo sentir fue en Inglaterra, en el siglo XVIII. Lord Burlington, gran admirador de Palladio, no solamente publicó en inglés varias de las obras del ilustre arquitecto, 150 años después de su muerte, sino que, además, se hizo construir una réplica de la Villa Rotonda en Chiswick. Es interesante analizar los motivos que hicieron posible ese trasplante de época y, sobre todo de lugar, de gustos y creaciones de la luminosa y exuberante península, justamente al país del "fog", de la mesura, de la cordura, de la "flema" proverbial. En primer término, el tema preferido de Palladio — las casas de campo — coincide con una de las principales preocupaciones del pueblo inglés: su "home". Pero, además, al adicionar Palladio en sus villas, frontones con columnatas halaga — sin habérselo propuesto, naturalmente — el gusto por la "nobleza" y por la distinción, propio de los británicos, aunque también lo cultivan los "nouveaux riches" de toda época y lugar que ven, en estos elementos, los atributos de rancia alcurnia que sueñan llegar a conquistar.

Todo esto, por cierto, en desmedro de un funcionalismo de buena ley y de un auténtico sentido del confort. Nikolaus Pevsner, refiriéndose a la Villa Capra, la critica con razón en este aspecto, aunque emite un elogio en el sentido formal, puramente estético: "Como vivienda, carece de la intimidad y comodidades de las casas solariegas de los países septentrionales, pero posee nobleza y, con sus delicados pórticos jónicos, sus frontones, su reducido número de ventanas, cuidadosamente situadas, cada una con su frontón y la cúpula central, comunica la sensación de majestuosidad sin ostentación.

Sir Banister Fletcher, tejió posiblemente el más grande elogio de la obra que comentamos al expresarnos que "este diseño fue un importante punto de partida y captó el gusto popular", con lo cual convierte a la Villa Capra, en un jalón importante que nos señala el modo de ver y sentir la Arquitectura de toda una época.

*Arq. César J. LOUSTAU*

(Especial para EL DIA)

(Fotografías y dibujo del autor)

Nápoles, "la gentilísima".

## VENTANAS HACIA LAS RAICES:

# SICILIA Y NAPOLES

MIS viajes podrían titularse, también, "ventanas de Europa". Desde este balcón del Hotel Villa Aminta, de Stresa, diviso uno de los panoramas más hermosos que recuerdo: las islas Borromeas en el Lago Maggiore; especialmente la Isola Bella, la bien nombrada, con el palacio y los prodigiosos jardines en terraza, todo envuelto en ese penetrante perfume de la *olea fragrans*, semejante al de la gardenia y la magnolia y cuya flor es tan pequeña que difícilmente se la ve. No podía elegirse mejor punto final para el viaje italiano. Es como si desde la altura divisara un mapa en relieve, un relieve donde las emociones y los sentimientos han trazado su orografía, de toda esta Italia por la cual tengo confesada predilección, sin tener una gota de su sangre en las venas, si esto puede afirmarlo alguien tan latino como yo.

Sicilia, la Trinacría, el magnífico florón de la Magna Grecia, me aparece envuelto entre el resplandor y la resolana del verano, hasta 47 grados un día en el cual viajábamos de Palermo a Agrigento. Aun la veo así, los ojos entre cerrados. Lomadas y faldas de montañas, geométricamente divididas en parcelas rectangulares de un color dorado a causa del trigo que acaban de segar o trillar; en lo más alto y escarpado, la casa de piedra del campesino para que ella no ocupe ninguna fracción de tierra cultivable. Más allá, bajo el sol de las chicharras, fuego líquido, con el torso desnudo color bronce, con azadón y pico, trabajan los campesinos. Son tan abruptas estas colinas, tan sembradas de rocas y piedras, que no permiten el arado, ni toda esa agricultura mecanizada que es posible ver en la Italia continental. Estos destripaterrones, así con esta palabra tan castiza y ya olvidada por nuestro tiempo mecánico, podrían ser la imagen más real de esta Sicilia tenida únicamente por la tierra del amor, del canto y de la haraganería, como se les ocurre a los italianos septentrionales.

Por comparación, Creta me parece más primitiva y, aún no sé por qué, más dulce y "del tiempo antiguo". Acaso porque en Sicilia ya no se ven los trajes regionales y el turismo ha penetrado más hondo o porque la televisión ha llenado de antenas hasta los viejos palacios.

Agrigento es el "Valle de los Templos". Bañados en transpiración atravesamos el valle donde en hilera están ubicados los templos dóricos, más antiguos que el Partenón de Atenas. Surgen entre olivares y los recorre un camino asfáltico con cercas de piedra. El *escenario* donde están ubicados, el lomo de una colina, es perfecto; pero hice mal en mencionar la palabra gloriosa: Partenón, porque nada le es comparable. Los templos de Agrigento, en particular el de la Concordia que se ha conservado muy bien, tienen una modesta pero, sin embargo, muy personal apariencia. La piedra gris oliva, de origen calcáreo, es del mismo color que la tierra; lamentablemente, el cáncer de la piedra la corroe.

Una muy hermosa puesta de sol entre las ruinas de uno de los templos, cuyas columnas dóricas tienen una circunferencia igual o parecida a la del Partenón. Creo que son las del templo de los Dioscuros, pero el dato no tiene mayor importancia en este momento. Lo que ahora prevalece no es una lección de historia sino una de estética. Una lección de plástica belleza, de que algo realizado por el hombre en nombre de un ideal perdure a través de miles de años. Un ideal estético y religioso, como la mayoría de las veces sucedía en el tiempo pasado. Casi la totalidad de los monumentos que visitamos, que nos incitan a conocer una ciudad determinada, fueron construídos en nombre de ese ideal. Fueron construidos para que perduraran. Me pregunto, a menudo, ¿qué vendrán a ver en nuestras perecederas ciudades de cemento nuestros descendientes? Tal vez Le Corbusier, uno de los guías de la arquitectura contemporánea que acaba de morir, me dé un principio de respuesta. Auguste Perret fue su precursor. Ya vendrá también el cáncer del cemento. La naturaleza copia al hombre, hasta en sus males.

Museo Nacional de Nápoles.

Una plaza en los barrios modernos, de Nápoles.

*La imponente fortaleza del "Uovo", levantada para defender el puerto napolitano.*

Dejaré para más adelante hablar de Siracusa, la sorprendente ciudad de los palacios barrocos y del famosísimo teatro griego, sólo comparable al de Epidauro en el Peloponeso. Otro tanto de lo que podríamos llamar "la perfumada agonía de Taormina" ante el nuevo resplandor de Cerdeña, cuya *Costa Esmeralda* se ha transformado en el lugar más elegante y *snob* de Europa, bajo el patrocinio de Karim y los millonarios milaneses; dejaré también, para luego darles el lugar que merecen: Salerno, Amalfi y Cosenza, porque he mencionado la Magna Grecia y entonces resulta imposible no escribir sobre Nápoles, "la gentilísima".

A medida que más la conozco, se va afirmando la impresión que tenía de ella. Porque al fin de cuentas, cuando veo a estos seres menudos, de cutis atezado, cabello rubio color bronce (como seres nacidos o acostumbrados para estar en el bronce estatuario), para quienes el *principio* y la *esencia* están en el cuerpo que en ellos tiene jerarquía de alma; cuando en la calle me rozo y entrecruzo con esta gente de las voces sonoras, no puedo dejar de pensar que son los descendientes, que es una forma de decir *los mismos*, de quienes han dado toda la civilización al mundo, la civilización nacida en el Mar Mediterráneo.

Desde Atenas, Creta, Sicilia y Nápoles tengo la gozoza sensación de que vivo entre esta gente en la cual he venido a descubrir, no, mejor dicho a memorar en la piel y en el alma nuestras raíces. No sé cuántas veces he repetido esto; está bien que así sea porque quien ama de verdad siempre habla del objeto amado.

Rodamos por las calles de Nápoles en sus barrios viejos, antiguos. Alberto, nuestro *autista*, desliza el coche en una especie de vaina de seres humanos. Nadie se preocupa por esta *máquina* que pasa rozando las sillas en las que están sentados los napolitanos conversando con ademanes, bajo las sábanas tendidas de un balcón al de en frente; o bajo la ropa multicolor de toda la familia, que comienza por unos *carinos* saquitos de bebés y terminan por los ampulosos batones de la mamá y los calzoncillos de lana del papá o del abuelo. Nadie se preocupa de los autos; al principio me erizaba pensando que habríamos de aplastar a algunos de esos chiquillos que jugaban sin importarles las bocinas (porque que más da un bocinazo entre tantos ruidos!), luego cesé de preocuparme, llegué a la conclusión de que los napolitanos, la gente del sur, es la que ha inventado el radar humano.

Infinidad de iglesias napolitanas. Iglesias de las que nada se habla (acaso por lo tanto que conversan sus feligreses) y de las que nada se escribe, en las cuales priva el barroco, estilo desbordante que ha cubierto, con sus dorados y mármoles, al sobrio y lacerado gótico con sus primitivos frescos. Deliciosa inconciencia artística o candor o costumbre de considerar la obra de arte maestra como algo común en la mayoría de ellas, junto a una tela de un gran pintor aparece una lámina coloreada, muy de principios de siglo, de San Antonio de Padua con su infaltable alcancía para las limosnas u *ofertas*.

En la basílica de San Doménico Maggiore, reposa el cuerpo de San Tarcisio, aquel adolescente que fue el protomártir de la Eucaristía. Está allí por causa de un papa que lo donó a un *condotiero* victorioso, quien a su vez y por testamento lo legó a esta iglesia. Al cuerpo le faltan tres costillas que, en la época de Napoleón, se llevaron los franceses para la iglesia de Dijon. Extraño destino el de este dulce mártir: formar parte del botín o premios guerreros.

*Abelardo ARIAS*

Stresa, setiembre de 1965.

(Especial para EL DIA)

*Castillo del Uovo, en el puerto de Nápoles.*

# LAS PUERTAS DE MANZU P

EN el año 1947 se llamó a concurso para la ejecución de las tres puertas de bronce que faltaban colocar en la Basílica de San Pedro de Roma; ello se hacía en base al testamento de Mons. Príncipe Jorge de Baviera el cual dejara heredero de sus bienes al Capítulo de Canónigos del Vaticano para la ejecución de aquellas puertas.

A este concurso concurrieron casi cien artistas de todas partes del mundo. El jurado que debió atender a este concurso, invitó a "volver a presentar" sus bocetos a los siguientes escultores: Arturo Dazzi, Felipe Sgarlata, Alfredo Biagini, Antonio Bigi, Nelson Raso, Giacomo Manzú, Publio Morbiducci, Vito Consorti, Francisco Nagni, Alejandro Monteleone, Duilio, Lucio y Adrián Cambellotti, Venancio Crocetti, Lorenzo Ferri, Alberto Capicci, Pedro Thézé y Jean de Mailly.

Finalmente el jurado eligió la obra de tres escultores y que posteriormente fueron cuatro: Alfredo Biagini, Venanzio Crocetti y Giácomo Manzú. Durante los trabajos falleció el escultor Biagini y su lugar fue dado a dos escultores: Nagni y Monteleone que están haciendo el trabajo en colaboración. A Manzú le correspondió la puerta que tradicionalmente se llama "de los muertos", a Crocetti, la puerta que llevará como ornamentación relieves que sintetizan la historia más antigua de la Iglesia, desde la investidura de San Pedro hasta el Concilio de Trento. Y a Nagni y Monteleone les toca desarrollar la historia más reciente de ella, desde el Concilio de Trento a nuestros días.

Antes de pasar a hablar de las puertas de Manzú detengámonos un poco a considerar las demás, pues son cinco las que ponen en comunicación el atrio de la Basílica con el interior de la misma. La puerta central es la célebre modelada por el Filarete para la anterior Basílica; ella fue ordenada por el Papa Eugenio IV en 1433; en ella trabajó el artista florentino —cuyo verdadero nombre era Antonio Averulino— durante 12 años. La antigua basílica, que fue la que construyera Constantino, tenía también cinco puertas; las tres del medio eran las más grandes y cada una tenía un nombre: Romana, Argentea y Ravenniana. La del centro era llamada Argentea porque estaba adornada con láminas de plata que en ella colocaran Honorio I y León IV pero que hacia la mitad del siglo XII fueron robadas (según Torrigio los ladrones habrían sido ferrarenses durante sus luchas partidarias dentro de la misma Roma). El Papa Eugeni vivió simple y modestamente, amaba en cambio dor del culto; por eso mandó al Filarete modela mediana de la basílica la cual desde entonces nombre de "Puerta de bronce".

Estas puertas, a pesar de haber sido hech maestro florentino cuando ya se afirmaba la e renovadora del Renacimiento, tienen un induda medioeval. En 1619 fueron colocadas en la ac lica y donde actualmente se contemplan; para necesario hacerle agregados en lo alto y en lo b alcanzar las dimensiones del nuevo vano. La restantes fueron confeccionadas con la madera de mes tirantes de la vieja construcción en los cuale podía leerse el sello de Constantino.

La primera puerta a la derecha, es la llamada Santa" y que se abre, con gran pompa, al com los años jubilares y clausúrase al finalizar los mi actual puerta, con sus paneles historiados, fue por Pío XII al finalizar el Año Santo de 1950.

A la izquierda de la puerta mediana está la

*El primer boceto para el relieve "La muerte de María".*

*Los cuatro paneles del batiente izquierdo: Muerte de Abel, Muerte de San José, Muerte por violencia y Muerte de Juan XXIII.*

Los

# LA BASILICA DE SAN PEDRO

muertos" que es la que modelara Manzú.

n esta magnífica obra, en esta creación sin par, el r desarrolla el tema de la muerte. En lo alto sólo andes relieves: la muerte de Jesús y la muerte de

debajo de estas dos enormes composiciones Manzú locado ocho escenas (cuatro en cada batiente) que entan: la muerte de Abel, de San José, de San an (el primer mártir) y de San Gregorio; en las restantes, las circunstancias de la muerte en la lidad: "la muerte por violencia", "la muerte en el (este momento fue definitivamente cambiado por uerte de Juan XXIII" el papa que diera gran aliento nzú para realizar esta obra), "la muerte en el espa- y "la muerte en la tierra".

Entre los bajorrelieves superiores y estas últimas es- están representados dos símbolos eucarísticos en relieve: a la izquierda un trozo de vid y a la dere- un manojo de espigas; en la parte inferior de la ta a modo de friso hay una serie de animales, también orrelieves (paloma, lechuza, caracol, erizo, cangrejo).

En la parte posterior, es decir, en la parte visible e el interior del templo, se ven dos composiciones: la apertura del Concilio Ecuménico Vaticano II (11 de octubre de 1962) y el encuentro del papa Juan XXIII con el cardenal africano Ruggambwa.

La puerta mide 7.40 mts. de alto y 3.55 mts. de ancho. Cada batiente pesa 5 toneladas (3 de bronce y 2 de armazón).

El problema que cada una de las puertas planteara al escultor no dejó de ser arduo por las dimensiones de las mismas, por el mundo donde debían incorporarse y por el especial clima donde tienen que decir una palabra de fe y de belleza.

Manzú, ha salido airoso de la empresa conjugando, y al mismo tiempo haciendo hablar por separado, dos lenguajes plásticos valederos: el fulgor de la materia puesto en relieve y al servicio de un pensamiento altamente sensible y la comunicación directa por el fenómeno figurativo.

Esto lo expresa muy bien Vittorio Rubiu refiriéndose a estas mismas puertas de Manzú en la revista "La Biennale di Venezia" de diciembre de 1964:

"Se ve en primer lugar la decisión con la cual Manzú ha valorizado — como elemento autónomo de absoluto relieve — el aspecto físico de la materia, el esplendor de aquel bronce dorado que bloquea el espacio de la puerta en la unidad de su campo visivo. Y tanto, que aquello que resalta y asciende a alto grado, es la ahita luminosidad del espacio como efecto de conjunto que confiere a la puerta una relumbrante calidad externa que ya es en sí significativa.

Esta condición de expresividad pura, espacialmente privilegiada, está retomada — sino ya reforzada — en cada panel en los cuales se circunscriben las partes figurativas y para las cuales el escultor adoptó una técnica genialmente abreviada que, como élla reduce al mínimo el contenido descriptivo del episodio, lo sensibiliza así en una atmósfera de viva improvisación".

El más completo y valedero estudio sobre esta obra tan importante de las artes plásticas contemporáneas, lo ha realizado con profundidad de saber y exquisita sensibilidad, César Brandi en su *"Studi per la Porta di San Pietro di Giacomo Manzú"*, Milán 1964.

*Luis BAUSERO*

(Especial para EL DIA)

*relieves del batiente derecho: Muerte de San Esteban, Muerte de San Gregorio, Muerte en el espacio y Muerte en la tierra.*

*Vista de las puertas de bronce de Manzú cerrando uno de los vanos de acceso a la Basílica. Este ingreso, llamado la puerta de los muertos, lo vemos enmarcado por la decoración marmórea construida por Paulo V en 1619.*

# MUJER SONORA

*ILUSTRACION DE VERNAZZA*

MUCHAS falsas acusaciones venimos sustentando tradicionalmente contra las mujeres; unas veces por inercia, porque estamos acostumbrados a oírlo así; y otras porque, aun a sabiendas de que son falsedades repetidas durante siglos, nos parece ingenioso, espiritual y cómodo repetirlas una vez más. Entre esas calumnias tradicionales ninguna tan resueltamente injusta como acusarlas de exageradas y charlatanas.

Charlatanas, ¿por qué? ¿Qué se pretende significar con eso? La charlatanería es un defecto de hombre, pero ¿en qué decálogo se ha condenado jamás como pecado de mujer? Según las buenas tradiciones, Dios encargó al hombre la adquisición de los bienes, y a la mujer la administración. ¿Y a qué administrador puede reprocharle nadie derrochar una riqueza que cuanto más se gasta más aumenta?

Pretender hacer gracia a costa de lo mucho que hablan las mujeres es el más deteriorado de los lugares comunes. Si existiera un infierno especial para la condenación de chistes, este de la charlatanería femenina estaría confinado en el círculo de la estupidez, juntamente con los chistes de gordos, de tartamudos y de suegras. Por mi parte solamente salvaría uno: el de aquel pintor que habiendo recibido el encargo de pintar la Eternidad pintó a dos mujeres despidiéndose. Pero, fuera de la franca bufonada, ya están muy lejos los tiempos en que Ben Johnson hacía las delicias del público isabelino con su "Farsa de la Mujer Muda", cuya curación resultaba cien veces peor que su enfermedad. Y aun Ben Johnson tiene la disculpa de pertenecer a un pueblo de tradición imposible y silenciosa. Pero nosotros, latinos despilfarradores, gesticulantes, barrocos y gritones, ¿con qué exigiríamos a nuestras mujeres un laconismo tan contrario a nuestra raza y a nuestra cultura?

Aunque hoy por descontado que son pocos los que me creerán, yo declaro aquí solemnemente que no he conocido jamás a una sola mujer a la que se pudiera tachar de charlatana. He conocido — eso sí — muchas atacadas de una irreprimible generosidad verbal; otras resueltamente enemigas de toda pausa respiratoria; otras apasionadamente entregadas al ejercicio público del idioma; y, en fin, algunas tan maravillosamente dotadas para la urgencia que llegaron al record de pronunciar dos palabras al mismo tiempo. Pero charlatanas, lo que se dice charlatanas, ni una sola.

No comprendo el enojo de ciertos hombres, y especialmente de ciertos maridos, contra toda palabra de más. ¿Se enoja nadie con la calandria porque cante, con el arpa porque vibre o con el arroyo porque murmure? Su sonoridad es parte esencial de su naturaleza. Entonces, ¿por qué esa prevención reaccionaria contra la mujer-calandria, contra la mujer-arpa, contra la mujer-arroyo? ¿No va siendo ya hora de arrumbar definitivamente esa calumnia de la charlatanería en el desván de los trastos viejos y reconocer sencillamente que la mujer, por imperativo de su naturaleza, es "más sonora" que el hombre?

Abandonemos por un instante ese vicio nuestro de juzgarlo todo apasionadamente y atengámonos a la frialdad de los números. Calculemos que la ración media de una mujer de sonoridad normal sea de cien palabras por minuto; cifra ni módica ni exagerada, a mitad de camino entre el ruiseñor y la ametralladora. Aun suponiendo que de esas cien palabras noventa resultaran superfluas, siempre tendríamos un resto de diez palabras útiles por minuto, o sea 600 por hora; lo cual, en una jornada conyugal de ocho horas, dejaría un saldo de 4.800 palabras útiles diarias. ¡Cuatro mil ochocientas! Es decir que si los esposos tuvieran la paciente galantería de ir anotándolas día por día, todos los años para Navidad podrían completar un anuario rebosante de gracia y de sabiduría femeninas.

Y por si algunos me tacharan de optimista voy a ir más lejos todavía, hasta admitir la más cruel de las hipótesis: que de las cien palabras presupuestas resultaran completamente inútiles las cien. Pues bien, ni aun en ese caso extremo estaría todo perdido, porque el lenguaje está hecho a medias de ideas y de sonidos. Si la idea falla siempre quedará la música. ¿Y no es acaso por la música de la palabra por donde empieza la poesía? Yo he oído a una mujer decir simplemente: "¡Qué linda está la tarde!", pero con tal sonrisa húmeda en la voz que la tarde entera "se puso a estar linda" sólo por la esperanza de volvérselo a oír. Muchas son así, como esas canciones en que la letra no importa nada porque todo lo salva la melodía.

Por el contrario, una mujer callada me produce una extraña desazón, como un bosque sin pájaros, como una bomba de tiempo, como esa pausa amenazadora que se toma el mar después de cada séptima ola. Más aún: tengo la impresión de que las mujeres, como los niños, cuando se callan es que están planeando algo malo. Después, de repente, estalla la voz, la risa, las palabras, y uno respira aliviado; pasó el peligro.


DIBUJO
PARA AMBOS SEXOS
PANAMERICAN ADVERTISING
5 ESPECIALIDADES DEL DIBUJO EN
1 CURSO MAESTRO
HUMORISTICO-ARTISTICO
ANIMADO-HISTORIETA
PUBLICIDAD
UD. RECIBE GRATIS SUS PRIMERAS LECCIONES
SI !!... UD. TIENE DERECHO A CONOCER LA EXTRAORDINARIA CALIDAD DE NUESTRO CURSO, SIN ABONAR UN SOLO CENTAVO!
MODERN SCHOOLS
MIAMI - FLORIDA - U.S.A.
C. Correo 113
C. Central
MONTEVIDEO
RED-1
NOMBRE
DIRECCION
LOCALIDAD
GRATIS SUS PRIMERAS LECCIONES!

*Uno de los escasos documentos fidedignos para conocer la apostura física de Bécquer: su fotografía tomada por J. Laurent, fotógrafo de la Reina, entre 1864 y 1868, cuyo original es quizás la más valiosa pieza de la iconografía becqueriana, y pertenece al Archivo de don Pedro Criado Gallo.*

# EL OTRO BECQUER

Inmortal sevillano a quien la posteridad ve por siempre envuelto en su ancha capa romántica cuyos pliegues vuelan agoreramente en la brisa del otoño, el alma transido y doliente de tanta rima y tanta leyenda que suspira el alma y vagan los espectros, el poeta descarnado, translúcido, enfermo de la sensibilidad, pálido, emotivo, irreal, infinito al que ubica entre los "cuerpos transparentes" Juan Ramón Jiménez, contribuyendo a la unilateral silueta al verlo saliendo del "redondo vendaval", refugiándose en una gran madreselva para escapar del "súbito chaparrón tronador de mayo"..., ese Bécquer descolorido, pálido, nervioso, como universal proyección de su propia poesía, escamotea generalmente los aspectos vivos, realistas, de hombre que luchó y padeció como los hombres. Naturalmente que no sabemos hasta qué punto importa menos —o más— el hombre Bécquer de el poeta Bécquer. Mas el primero lo abarca todo, y la comprensión poética es más plena cuando el conocimiento cabal del autor humaniza lo que de otro modo sólo es la circunstancia o referencia de su literatura.

Hay un Bécquer que nos llama la atención. Es el individuo alerta, avizor, atento al mundo, capaz de enjuiciarlo, el que hace crónica activa sobre la realidad contemporánea, el que militó como periodista desde 1860 a 1864 en "El Contemporáneo", el que dirigió por poco tiempo, pues ya su muerte estaba próxima, la "Ilustración de Madrid", en enero de 1870, el mismo año en que muere. El año 66, sobre todo, señala en "El Museo Universal", el de su mayor producción periodística. Y en la breve existencia de Bécquer, haciendo el balance de sus actividades, la del periodismo fue, al fin de cuentas, esencial para ganarse el sustento.

Al igual que sus mágicas estrofas empapadas de vaguedad y melancolía, bruma entrevista en amaneceres o crepúsculos, la vida de Bécquer se desdibuja en neblinas, como si la precisión del dato lastimara aquella carne de sueño que la mano de la posteridad desflora apenas como temerosa de destruir la estampa incorpórea de su fábula.

Su biografía nos presenta a un hombre inquieto, enamoradizo desde la precoz adolescencia, de una incógnita Serenona, de una Elisa más tarde, cuando ya Casta Esteban había aparecido en su vida y sería pronto su esposa. Nombres de mujeres jalonan su itinerario sentimental. Julia Espín es el de la última musa, refugio de sus desavenencias conyugales. Y todavía en el umbral de la muerte, dos días antes destruye cartas y versos que no quiere dejar librados a la maledicencia póstuma: él mismo, con mano que ya casi no podía sostenerlo, quemó a la luz de una vela un pequeño legajo atado con cintas azules, que le acercó su gran amigo Augusto Ferrán, porque explicó, "sería su deshonra"... De su novela sentimental quedan zonas inexploradas y vedadas. De su drama hogareño, muchas cosas oscuras, en medio de las cuales no se sabe bien cuál fue el papel del hermano, coincidiendo los tiempos en que Valeriano y Gustavo Adolfo pasaban juntos, con aquellos en que el matrimonio se llevaba peor. El nacimiento del tercer hijo de Bécquer, en 1868, señaló la ruptura total, y las conjeturas nacen solas si unimos ese dato, al de la enconada separación de los cónyuges, y a las nuevas nupcias de Casta dos años después de la muerte de Bécquer, con un antiguo admirador que morirá asesinado antes de celebrar el primer aniversario de sus bodas. Un extraño Bécquer surge de esa borrascosa historia, un Bécquer que se marcha de su casa con sus hos hijitos, de tres y cinco años, a quienes buscará reclamándolos, la madre: un Bécquer que —según relata su sobrina Julia, hija de Valeriano, en sus "Memorias"— empuña una silla contra su mujer, como defensa y como desafío: un Bécquer muy problemático, sin duda...

Bécquer tuvo acaso, algo más de sentido práctico de lo que se atribuiría a un soñador de "oscuras golondrinas". Es cosa de hombre práctico solicitar la ayuda real para llevar a cabo, con Juan de la Puerta Vizcaíno, la "Historia de los Templos de España", como lo hizo en la audiencia concedida por el rey el 21 de junio de 1857. Es cosa de hombre práctico promover una cuestión legal —que fue fallada en favor suyo— contra los editores que pretendían mutilar la monografía de la Catedral de Toledo. Es cosa de hombre práctico haberse conseguido la protección del influyente político González Brabo, quien le obtuvo un bien rentado y cómodo cargo de censor de novelas. Su vida no fue miserias ni hambre. Su suegro fue médico afamado y rico. Contradictorios testimonios lo quieren fijar como un bohemio impenitente. Su compañero de juventud, Narciso Campillo, escribirá en 1890, al chileno Eduardo de la Barra, que "era descuidadísimo en el aseo de su persona. Baste decir que la primera vez que vino a casa en Madrid, mi mujer le creyó un mendigo por lo sucio y mugriento". Esa insólita evocación se completa cuando el mismo Campillo le recuerda "sin camisa ni calcetines", pero derrochando dinero en guantes finísimos y alfombras costosas. Mucho de fantasía ha de haber en todo ello, y preferimos pensar en un poeta mesurado, discreto, que se deslizó sin ruido por las silenciosas calles de su desventura.

Pero detengámonos en la fundamental actividad de Bécquer: la periodística. Por necesidad, iba a poner su rico estilo característico, en la tarea generalmente anónima del periódico; el comentario del momento, los sucesos del día, el estreno teatral, la política europea, ¡hasta la crónica social, con reseña de modelos y peinados femeninos, iba a entrar en sus cuartillas!, sin descender nunca al nivel de la vulgaridad, al contrario, conjugando la versatilidad del informador con el estilo medular de un escritor de raza. Muchas de sus célebres leyendas aparecieron, también, en el periódico, bajo forma de folletín y sin firma.

Sin duda la distancia que nos separa de Bécquer ha ahondado la frontera entre realidad y mito, y a medida que el tiempo pase, más hondo será el divorcio entre el verdadero y el idealizado. Mejor así, quizás, para gloria de una poesía inconsútil, toda ella hecha de imprecisiones, indeterminada como el destino de su autor, vaga e ilusoria como su deambular por la desgracia, imperecedera si de verdad algo hay de eterno en la literatura del mundo, más alta y perdurable que el hombre, resumida en la premisa becqueriana:

*Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía!*

*Dora Isella RUSSELL*

(Especial para EL DIA)

---

Para mí la gran diferencia entre ellas y nosotros respecto al lenguaje consiste simplemente en que nosotros seguimos aferrados a la vieja costumbre de pensar primero y hablar después. Ellas, no. Ellas hablan, hablan, hablan, y a medida que van hablando empiezan a brotarles las ideas. Cosa que ya sabía muy bien Shakespeare cuando dijo que la conversación es el modo de pensar de las mujeres. Nosotros solemos llegar a nuestras conclusiones por vía de razón; ellas por vía de intuición. De ahí que acierten muchas más veces que nosotros, y que sus ideas sean siempre más ágiles, más frescas, más traviesas y originales que las nuestras. Solamente cuando adoptan nuestro método acaban fracasando tan rotundamente como nosotros. Por eso sentenció la sabiduría oriental: "Sigue el primer consejo de una mujer, pero jamás el segundo". Al revés de Talleyrand, que aconsejaba a los diplomáticos: "No sigas nunca el primer impulso... porque es el bueno".

He oído a muchos maridos quejarse de que sus esposas siempre emplean cuarenta palabras para lo que se puede decir en cuatro. Suponiendo que sea así, ¿con qué derecho se les echa en cara ese plus de 36 palabras como si las hubieran puesto de más en un cablegrama? Si la naturaleza femenina es generosa por esencia, generosa en todo, ¿por qué hemos de reprocharle esa generosidad en cuanto la aplica al diálogo? Por otra parte, es muy posible que esas 36 palabras extra pudieran suprimirse en un documento, pero si las suprime en su conversación no le quedaría espacio donde apoyar las sonrisas y las miradas con que la matiza. Y no olvidemos que la sonrisa y los ojos son la mitad del idioma.

Supongo que nadie pretenderá acusar a los ingleses de complacencia en el exceso verbal. Pues bien, uno de sus proverbios más inteligentes, reconociendo el valor digestivo de la palabra, dice textualmente: "Después de comer el hombre debe pasear una milla y la mujer conversar una hora. Cada cual su ejercicio".

Que la mujer sea exagerada no es un defecto: es una definición. Es lo que corresponde a su natural generoso, a su fantasía derrochona; es el fondo mismo de la femeneidad. Lo que hace que una mujer, un poeta y un niño se parezcan tanto es precisamente esa tendencia de los tres a desmesurarlo todo, ya sea para engrandecerlo o para empequeñecerlo. Por eso a los niños les gustan tanto los cuentos de gigantes y enanos; por eso los poetas convierten las lágrimas en mares amargos; y por eso la misma mujer que ha soportado sin un temblor un bombardeo lanza un alarido de terror si en el refugio aparece un ratón. Los que hacen mal son los que creen que al gritar así está fingiendo por coquetería hereditaria un miedo que realmente no siente. No. Yo no sé por qué sería, pero es evidente que para ellas el ratón es la dimensión exacta de su terror; y no hay por qué venir ahora a discutírselo, lo mismo (amable lector varón) que a mí no se me ocurriría discutir el grito que lanzaría usted si esta noche al ir a acostarse se encontrara en su cama un cocodrilo.

Si ríen y lloran tres veces más de lo que nosotros consideramos necesario, y si multiplican por tres sus preguntas y sus asombros, eso significa sencillamente que sienten tres veces más que nosotros la alegría y el dolor del mundo. Basta ver cómo acarician a sus pequeños los padres y las madres. Ellos, un beso en la frente, una palmadita en la mejilla, y ya está. En cambio, ¿cómo los besa la madre?: en los ojos, en los cabellos, en las manos, en las rodillas, en el pecho, en el vientre, en los hombros, en los pies...

Entonces dejémoslas hablar-hablar-hablar, y reír-reír-reír, y besar-besar-besar. Llegado el caso también son capaces de trabajar y sufrir tres veces más que nosotros. Y a nadie le gustaría una mujer tacaña de risa, de dolor y de beso.

*Alejandro CASONA*

(Exclusivo para EL DIA)

# NUEVA ARQUEOLOGIA AMERICANA

AMERICA no es una excepción, ya que también en Europa durante mucho tiempo existieron problemas en cuanto a las interpretaciones arqueológicas. Las excavaciones en Grecia y sitios inmediatos son sin lugar a dudas un buen ejemplo; el final de esa discusión fue el triunfo de la lógica, se llegó a la verdad por medio de los hechos. Los problemas generales se han debido a la falta de soportes concretos para interpretar las estratigrafías mal hechas, los sistemas de la Escuela de Palestina, entre otros, que hacían juntar a los peones los objetos en canastos y luego con un concepto formado a priori, se adjudicaban a determinados niveles. Junto con una correcta anotación estratigráfica, con la seguridad de la procedencia de los objetos, se comenzó una era de interpretaciones seguras, en donde las opiniones casi no cuentan, ya que la moderna técnica trata de excluirlas. Los diferentes suelos, los objetos, los estilos, etc., hablan demasiado claro como para que el arqueólogo no se sienta otra cosa que un buen lector, un conocedor de la aplicación de determinadas técnicas.

Aquí en nuestro Continente, los problemas son más interesantes, en algunos horizontes de trabajo surgió la claridad, en otros la lucha es enorme y la oscuridad grande.

Expliquemos: con excepción de contados casos aislados no se había formado en América una "escuela" que determinase hechos para las "altas culturas", o sea que no se creó ningún mito o preconcepto. El caso de la gran antigüedad atribuible a la cultura Inca, así como que todo en una determinada área de América era inca ,no se debe a una escolástica preconceptual, sino que entonces se desconocían las culturas anteriores a los incas, lo que sumado a una falta total de documentos epigráficos, el desconocimiento se extendió hasta ya entrado nuestro siglo. Pero llegó el tiempo de los técnicos y con las pruebas a la vista que las estratigrafías proporcionaban, cayeron los mitos que otorgaban antigüedad a culturas relativamente modernas y adosaban la obra de otras muy antiguas, a la última conocida a la llegada de los españoles. El sabio alemán Max Uhle en Perú y norte de Chile, Weldon Bennett en Bolivia, Emilia Estrada en Ecuador, Alfonso Caso en México y otros, son quienes impusieron la tecnología en los trabajos arqueológicos y de su aplicación: los basurales, las tumbas, etc., se transformaron en documentos veraces que "relataban" una historia pasada.

Pero mientras se investigaba románticamente sobre la "arqueología práctica", en lo que a la edad primigenia de nuestros primeros habitantes, se elaboraba, mientras tanto, una formidable tesis. Un hombre genial que honró a los Estados Unidos de América con sus estudios, un emigrante que se bautizó, toma desde ese momento tan en serio todo lo que emana del nuevo credo religioso que intenta hacer partícipe a la ciencia e intenta respaldar con "pruebas", la edad que un prelado católico emite para el primer poblamiento de nuestra América, 13.800 años, edad que posteriormente elevó a 15.000 años. La teoría se completaba con la aseveración de que todo el Continente había sido poblado por una única migración y por ende todos nuestros aborígenes pasados y actuales pertenecerían a una sola y única raza.

Nos estamos refiriendo a Ales Hrdlicka, quien respaldado por grandes conocimientos en antropología física —era entonces Curador de Antropología Física del Museo Nacional de los Estados Unidos de América—, en un principio tuvo un gran éxito y todos sus alumnos, que son hoy los ocupantes de los puestos claves en lo que a la arqueología y antropología se refiere, son por lo general los continuadores de la esencia de esa teoría. Felizmente los alumnos de esos grandes maestros, los arqueólogos jóvenes ya desprovistos del sentido religioso creado por Hrdlicka de creer y luego buscar las pruebas, está desapareciendo, y en general en Estados Unidos se estudian las distintas razas que pueblan y poblaron el Continente y grandes arqueólogos como por ejemplo George Carter, estudian el Paleolítico Inferior en California.

Esa idea sobre un único origen y una determinada antigüedad, preconcebida sin base científica alguna, ha hecho mucho mal a la estructuración de la Prehistoria Americana, lamentablemente todavía es mantenida en pie por algunos representantes de la antigua escuela. Felizmente, y desde aquellas épocas (la tesis de Hrdlicka fue distribuida ampliamente en el Segundo Congreso Científico Panamericano de 1915-17. Esa pequeña pero explosiva publicación llevó el título de "The Genesis of the American Indian"), sabios con gran respaldo científico, meticulosos docentes de una alta probidad, se alzaron en contra de una tesis que todo conocedor elemental de la disciplina científica se negaba a aceptar, en principio no por su contenido, sino por que se adelantaba a algo sin hechos y sin la mínima prueba. En América no había más de una raza, había un sinnúmero de ellas. Y la antigüedad de nuestros primeros pobladores, ¿cómo podía definirse en un concilio o en un gabinete? ¿Con qué elementos probativos, en base a qué excavaciones?

A ese grupo opositor, sin ningún preconcepto, por que nunca emitió una fecha ni indicó un número de razas, se le dio en denominar "escuela europea" y tuvo sobre todo su cuartel de lucha, en la República Argentina, en donde a la sazón, estaban trabajando una magnífica pléyade de sabios provenientes de Europa.

Pero, ¿sería que en Norte América no había más que una raza para opinar así? A nuestro entender "no se querían ver las cosas", ya que es imposible agrupar bajo un canon racial a un esquimal y a un siux, a un perikú de la Baja California con un indio Pueblo de Nuevo México, la lista para sólo Norte América se podría hacer extensa.

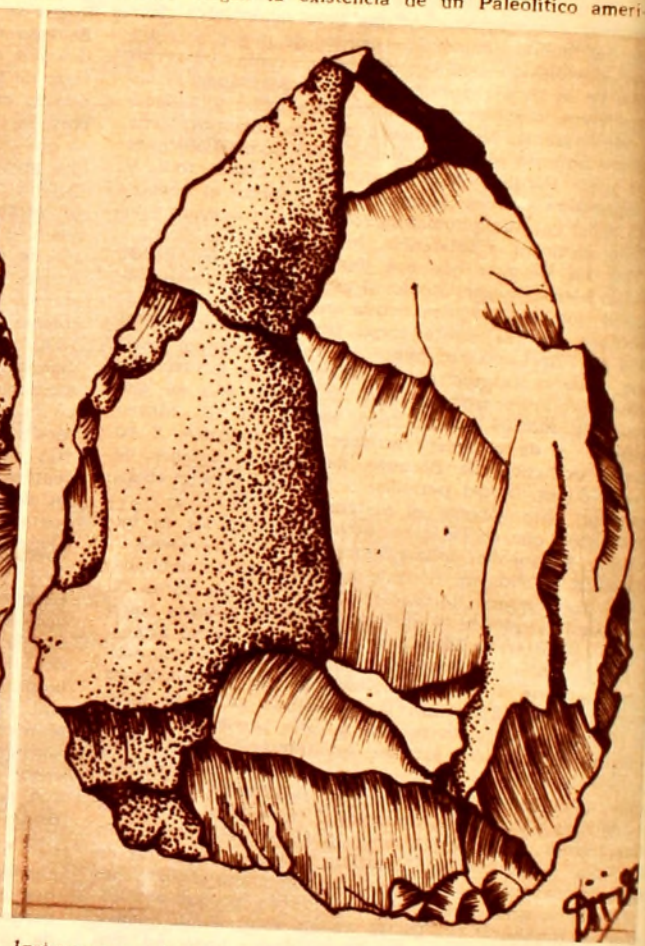
Y en lo que a la antigüedad del Hombre americano se refiere niegan la existencia de un Paleolítico americano y emplean la tímida expresión de Paleo-Indio para con ella denominar los períodos primarios de nuestra prehistoria. Pero es sorprendente que sea precisamente en Norteamérica en donde han hecho aparición con una profusión que compromete cantidad mayor de yacimientos con industrias peleolíticas que no dejan lugar a dudas. No es nuevo el problema ni su planteamiento; esos hallazgos que desde temprano fueron reconocidos por sabios antropólogos de la categoría de un Th. Wilson, un Marcelin Boule, etc., reconocimiento que tanto aquí como en el Viejo Mundo tuvo entonces, como ahora, un eco de amplio respaldo, más todavía cuando que los instrumentos americanos eran idénticos desde el punto de vista exterior y tecnológicamente logrados, similares a las industrias paleolíticas europeas.

En julio de 1887 el Dr. H. T. Cresson exhuma en Claymont (Delaware), en el resto de una morrena de la segunda época glacial un instrumento lítico claro y evidente representante de una antigua industria lítica, y al año, en un terreno similar, en las inmediaciones del primer hallazgo otro más con un variado número de instrumentos. Ante la prueba evidente del estilo industrial y las afirmaciones de la estratigrafía no se dudó de que era necesario retorcer las evidencias claras, pero M. W. Holmes, uno de los hombres de Hrdlicka, publica un trabajo indicando que esos instrumentos eran de origen indio... el propio Hrdlicka le sigue con una publicación en la cual afirma lo dicho por Holmes.

La lucha la comenzaron temprano, tapando los descubrimientos más claros, los de más fácil reconocimiento. En 1874 el Prof. Abbott, descubre en Trenton (Nueva Jersey), en la formación Champlain —arena y casquijo

*Instrumento lítico de auténtica factura paleolítica, exhumado en uno de los yacimientos-talleres de Catalán Chico, Uruguay. Su similitud, como los procedentes de otros muchos yacimientos de América, con los del Viejo Mundo, la cantidad y su indiscutible posición estratigráfica no dejan lugar a dudas sobre su considerable antigüedad. (Colección Campá. Dibujo de C. Dörries).*

*Instrumento lítico, típica industria paleolítica sin lugar a dudas. Proviene de los notables yacimientos de El Jobo, en Venezuela, descubiertos por el Prof. J. M. Cruxent. (Colección Campá. Dibujo de C. Dörries).*



*Instrumento paleolítico exhumado en Trenton (EE. UU. de A.) junto a toda una serie de magníficos exponentes de una industria lítica semejante al complejo Chelense del Viejo Mundo. (Colección Beabody Museum. Dibujo de C. Dörries).*

# NUEVA PIEZA DEL AUTOR DE «EL VICARIO»

*Se estrenará a principios de 1966 y Rolf Hochhuth tratará en ella un tema tan delicado, aunque de índole diferente, como el de su primera obra: la matanza de poblaciones civiles por los bombardeos aéreos.*

GINEBRA, 1965. (PRENSA INTERCONTINENTAL). — Cuando la primera obra, novela o pieza teatral, de un autor logra un éxito mundial, es muy difícil, por no decir imposible, no defraudar con la segunda. Por ello es de cuente que quienes han saboreado las mieles del triunfo se anden con cuidado antes de lanzarse a nuevas empresas.

TRAS EL OESTE, EL ESTE. — "El Vicario", de Rolf Hochhuth, es la pieza que más ruido y sensación ha causado después de la guerra. El proceso de Pío XII, en que consiste su argumento, ha sido representado en numerosos escenarios, provocando manifestaciones favorables y adversas y llegando incluso a hacer que el Vaticano deslise de su reserva habitual. Y todavía "El Vicario" seguirá dando que hablar y que discutir, pues, después de haber sido dada a conocer en diversos países del Oeste, en el otoño que comienza será presentada en los del Este, en donde cabe vaticinarle una brillante carrera. Asimismo, ciertos teatros occidentales que, por prudencia u otros motivos, no se decidieron a incluirlo en sus programas, se disponen ahora a "correr ese riesgo".

Cuando lo escribió, Hochhuth contaba solamente veinta y un años. En la actualidad tiene treinta y cinco y está dando los últimos toques a su segunda pieza. Fácil es imaginar con qué curiosidad la esperan los amigos, los enemigos y, naturalmente, el editor del joven escritor. Según su valor, podrán éstos decretar de una vez para siempre que Hochhuth es uno de los mejores dramaturgos del siglo, o, al contrario, que el triunfo de "El Vicario" fue accidental y que lo mejor sería que su autor retornase al anonimato del que nunca hubiese debido salir.

LA TRAGEDIA DE DRESDE. — Pocas personas han tenido el privilegio de conocer las primicias del nuevo drama y las escasas que lo conocen, al menos en parte, no son muy locuaces, sin duda por un prurito de discreción digno de elogio. Hemos podido averiguar, sin embargo, que el tema de que trata es tan "explosivo" como el de "El Vicario". Se refiere al problema de la responsabilidad que contraen quienes ordenan un ataque aéreo.

Varios diarios alemanes han anunciado que Hochhuth había buscado su inspiración, principalmente, en la destrucción de Dresde, ciudad artística por excelencia, llevada a cabo por la aviación aliada en el transcurso de la pasada gran guerra. Como se recordará, el bombardeo de la capital sajona produjo mayor mortandad que la explosión atómica de Hiroshima, si bien sus resultados militares y estratégicos fueron muy modestos, o casi nulos.

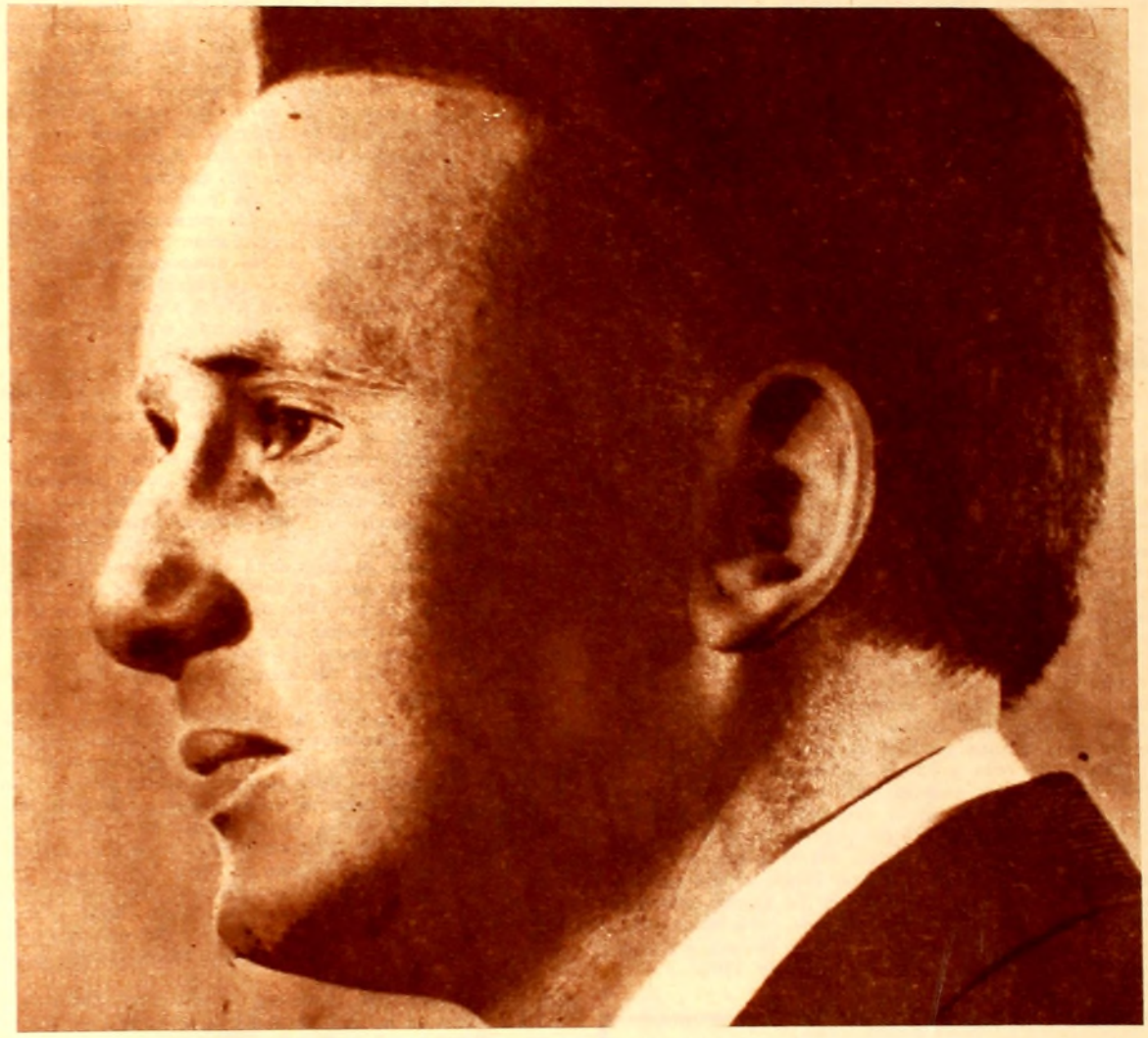
El escritor, por medio de su editor, lo ha desmentido categóricamente: la acción de su obra se desarrolla con anterioridad al ataque aéreo de Dresde. No constituye lo que se llama un "drama-clave", sino una acusación general de la fórmula "el fin justifica los medios". Es decir, no admite que pueda justificarse la matanza de cientos de millares de inocentes, en gran parte no combatientes, así como la destrucción de valiosas obras de arte, alegando el "alto interés bélico" que supone la demolición de una fábrica eléctrica o de una estación, por ejemplo, cuando no se invoca la desmoralización sufrida por la población civil.

CUATRO AÑOS DE BUSQUEDA INCESANTE. — Más bien que obra de pura ficción, la nueva creación de Hochhuth, como "El Vicario", es una especie de informe presentado teatralmente. En reunir la documentación necesaria — expedientes secretos, memorias de guerra, confesiones de aviadores, etc. — que le ha servido para urdir la trama de su drama, el autor ha tardado cuatro años.

El resultado de sus investigaciones impresionará sin duda a los espectadores. Las órdenes dadas por determinados jefes a sus subalternos de que no dejaran en pie ni los barrios populosos, ni los monumentos artísticos — evocadas en ciertas escenas de la obra que comentamos — no son producto de la imaginación más o menos calenturienta de Hochhuth, sino que fueron realmente proferidas por los dirigentes políticos, o por los altos mandos militares alemanes, anglosajones o rusos. Los casos de conciencia de muchos pilotos, los sufrimientos atroces y las catástrofes originadas por unos y otros beligerantes corresponderán a hechos auténticos, lo que, claro está, añadirá patetismo a las réplicas del drama, intensificando la fuerza de sus acusaciones.

¿ALEGATO PRO ALEMAN? — A raíz de la presentación de "El Vicario", varios críticos insinuaron que Hochhuth había querido hacer de su obra un testimonio indirecto, pero sutil, en favor de su propio país. Sosteniendo que Pío XII no cumplió con su deber de vicario de Cristo al no evitar con todo el peso de su enorme poder espiritual los asesinatos de los judíos, el joven autor germano atenuaba implícitamente la responsabilidad de la Alemania hitleriana. Dicho de otro modo: si el Papa hubiese intervenido firmemente, acaso los nazis se hubiesen mostrado menos sádicos.

(Exclusivo para EL DIA) *Michel GRANGE*



*Rolf Hochhuth, "joven colérico" de la generación literaria actual de Alemania, del que se anuncia el estreno de otra obra.*

---

frente al río Delaware — objetos que representan sin lugar a dudas una continuidad de la tradición industrial Chelense del Viejo Mundo. En la formación Champlain se ha reconocido con amplitud la existencia de restos fósiles de una fauna desaparecida, animales sobre los cuales en cuanto a su desaparición hace por lo menos 20.000 años, como el reno groenlandés (en el Continente), el moose o alce antigo americano, el almizcle, la morsa, el mastodonte, el mamut, etc. Unos años después la eminencia que fue Marcelin Boule, quien ocupaba entonces la cátedra de Palentología del Museo de Historia Natural de París, se traslada a Cambridge, donde estaba la colección de piezas arqueológicas del Prof. Dr. Abbott (Peabody Museum), en donde pudo constatar que los objetos en sí eran idénticos a los que él tantas veces exhumara en sus excavaciones de las riberas del Somme. Posteriormente se traslada al terreno de los hallazgos y comprueba ampliamente que las capas geológicas que determinan el horizonte de los hallazgos son del cuaternario temprano; pleistocénicas.

Boule, Abbott y otros, publican ampliamente sus descubrimientos, incluso con los diseños de los cortes estratigráficos hechos por Lewis. Pasan dos años, durante los cuales los centros norteamericanos de estudios de la prehistoria, prácticamente dirigidos por adictos a Ales Hrdlicka, hacen un vacío a los descubrimientos, para finalmente atacar Holmes, quien en 1893 publica un trabajo minucioso, que desde un principio es guiado por los preconceptos de referencia (Glacial Men in the Trenton gravels" en Journal of Geology, vol. I, pág. 32 etc., 1893), en donde dice que los objetos líticos son modernos, de origen indio dejando de lado por momentos el horizonte geológico de los hallazgos la formación Champlain, la que finalmente hace ver como que la misma se habría deslizado arriba de los objetos de referencia. La pedrilogía zonal es conocida y no se han registrado deslizamientos de esa extensión (tres y media millas frente al río Delaware).

La serie de los hallazgos se acrecienta, es grande, todos sistemáticamente son desechados, muchos sin siquiera constatar por parte de los detractores, el sitio del hallazgo, las condiciones de la estratigrafía, etc.

En 1874 el Prof. Dr. Aughey exhuma en el "loess" de Nebraska, en una capa homogénea, de horizontes continuos, sin quebraduras ni fisuras, con un espesor medio de 70 pies, una punta de lanza y una más pequeña que entonces fue ponderada como una posible punta de flecha — lo que dudamos, nos referimos a la utilidad asignada — junto a huesos fósiles de mastodonte y de elefante antiguo.

Esa formación de polvo fino, el loess, se halla arriba de la morrena, horizontes geológicos que se formaron por los sedimentos que fueron depositados al retirarse el último glacial. No se exigió nunca una antigüedad mayor que el Paleolítico Superior del Viejo Mundo, pero igualmente esos descubrimientos fueron negados.

Las exhumaciones de objetos representantes de auténticas industrias paleolíticas se han venido sucediendo hasta el día de hoy en casi todos los puntos que estuvieron libres de los hielos del último avance del glacial; se han descubierto yacimientos de importancia considerable, lamentablemente hasta hoy día y con las altas cifras de antigüedad obtenidas mediante el Carbón 14, se sigue empleando la denominación de Paleo-Indio para designar las industrias de ese primitivo Hombre Americano. Pero Estados Unidos de América es un gran país, no sólo se compone de unos pocos que niegan lo que ven sino que la generación actual de arqueólogos ha abierto los ojos ante las evidencias, dando la espalda a las enseñanzas pasadas.

En esta parte sur del Continente se trabaja a ritmo continuo y descubrimientos asombrosos nos brindan las pruebas de la antigüedad del Hombre Americano. La tesis de Ibarra-Grasso, posteriormente sostenida por Menghin, de una edad de 60.000 años para el primer poblamiento de América, gana adeptos y se ve sostenida continuamente por nuevas evidencias. No por ello estamos cerca de la verdad, todavía falta mucho por hacer.

*Raúl CAMPA SOLER*

(Especial para EL DIA)

# EL PANTEON DE PARIS Y VARIOS CORAZONES

*Aguafuerte de Girardet, que representa el Panteón cuando los restos de Rousseau entran en él.*

HAY una calle en el 5º Distrito de París que se llama Soufflot. Allí, donde esta calle alcanza su mayor eminencia (en la misma plaza del Panteón, separada del Liceo Henri IV por la calle Clotilde), había en otros tiempos la iglesia llamada de Santa Genoveva. Como amenazaba derrumbarse, en 1764 se comenzó la construcción del edificio conocido hoy como el Panteón con la finalidad de reemplazar a la enclenque iglesia. Sin embargo fue consagrado por los Constituyentes a la memoria de los grandes hombres de Francia y se le bautizó con el nombre que hoy lleva. En su frontispicio grabaron estas palabras: "A los grandes hombres, la Patria reconocida". Mide el Panteón 112 metros de largo por 84 de ancho. Una columna corintia sostiene su bella cúpula que mide 83 metros de altura y 23 de diámetro.

A través de los años el edificio tuvo diversas destinaciones. La Restauración lo devolvió al culto religioso, pero la Revolución de Julio dio por válido el acuerdo de los Constituyentes. Sin embargo, volvió a ser iglesia de Santa Genoveva. Pero murió Víctor Hugo, y para que las venerables cenizas del poeta máximo de Francia pudieran entrar en ella, el templo religioso, por incautación civil, convirtióse en templo laico: poder de la Belleza. Lo decidió un decreto firmado el 26 de mayo de 1885.

Los restos de los grandes hombres reposan en los subterráneos del Panteón. Veinte pilares dóricos sostienen las bóvedas y ornan el sagrado recinto. Bajemos a él, por la escalera abierta sobre el fondo del coro. Nos detendrá un corazón: es el corazón del famoso estadista republicano francés León Gambetta. "La derecha oía con temor a Gambetta hablar de la llegada *de nuevas capas sociales* al poder", escribe André Maurois en su *Historia de Francia*. Pero debemos avanzar; la cripta nos llama. Ocupa ésta la subplanta del edificio entero, lo que dice de su amplitud. Aquí están, pues, las tumbas de Voltaire, de Sadi y Lazare Carnot, de Marceau, de Marcelino Berthelot (químico) y su mujer, del matemático Pablo Painlevé, de La Tour d'Auvergne, de Pedro Carlos Luis Baudin —escritor y diputado a la Convención por las Ardenas—, de Félix Eboué, de Juan Bautista Perrin (Premio Nóbel de Física en 1926), de Marc y Víctor Schoelcher, del físico "magnético" Pablo Langevin, de Jean Jaurès, de uno de los capitanes de Napoleón, Juan Lannes, de quien trazara los planos del Panteón —Soufflot—, y, entre otras (cerca de 60 en total), las de Víctor Hugo y Emilio Zola. Estas dos reliquias de Francia y del mundo descansan una al lado de la otra. Frente a ellas el cicerone se demora más tiempo. Es siempre el deseo de los que arriman allí. Tal vez sea porque Víctor Hugo fue —lo dijo Emilio Castelar— la personificación de su siglo, el representante de la revolución literaria, el genio de las grandes hipérboles... No olvidemos que Hugo fue desterrado. Y el pueblo que lo desterró le abrió las puertas del Panteón para aprehenderle algo —al menos su muerte—, ya que su "incandescente espíritu" flota e ilumina sobre los cielos del mundo.

Claro que no están todos los que merecen el Panteón. En el cementerio del Père Lachaise "se encontrará" uno con Beranger, con Musset, con Delavigne, con Balzac, con David, con Thiers, con Beaumarchais, entre muchos. Sthendal —a quien admiraba tanto el áspero Taine—, Berlioz, Vigny, Gautier, entre otros, descansan en el cementerio Montmartre, y en el Montparnasse tienen su morada Baudelaire, Maupassant, Poincaré, Banville, Saint-Saëns.

Mas quería yo detenerme ante el sepulcro de Rousseau. Está aquí, pues, su corazón. También está su estatua, de piedra, en previsión de guerras. La tuvo de bronce. Pero en 1942 las tropas nazis la arrancaron del lugar y se la llevaron para hacer cañones, junto con la estatua de Corneille. Rousseau fue siempre una explosión en vida; pero no dañaba a otros.

Frente al corazón de Rousseau, la demora se hace larga. En sus *Confesiones* el ginebrino habla insistentemente de su corazón, como si lo demás importara poco. Es que el corazón le dolía siempre. Declara por ahí: "Hase visto en todo el curso de mi vida que mi corazón, transparente como el cristal, nunca ha sabido ocultar, durante un minuto entero, ningún sentimiento algo vivo que en él se hubiese abrigado". Y más adelante: "...tenía ya lleno el corazón de agravios". Pero Diderot una vez lo abraza efusivamente, y "¡Cuántos agravios puede borrar el abrazo de un amigo!", exclama más adelante por nuevas incidencias; y agrega aún: "¿Qué resentimiento puede quedar después en el corazón?"

Enamorado de la señora de Houdetot, descubre un día en ella un notable cambio con respecto a él. Esto le hace "mucho daño". Escribe: "Parecía que todo aquello de que yo esperaba mi curación no hacía sino hundir más en mi corazón el dardo que al fin he roto más bien arrancado". Ella le pidió sus cartas, y él se las devo todas, "con una fidelidad de que me hizo la injuria dudar un momento. Esta sospecha fue otra herida ine rada para mi corazón, que tan bien debía ella conoce

Para todo tenía un corazón sensible, y renegaba las almas mezquinas. Por otros episodios dice por "la miserable venganza es indigna de mi corazón y el o jamás echa raíces en él". Después de una discordia su *amigo* Grimm —su gran enemigo—, que sellan "el ósculo de paz en un ligero abrazo", dice: "Estábam reconciliados, y siempre era esto un alivio para mi co zón, que tanto sufre con tal discordia".

Le escribe a la señora de Luxemburgo, en octub de 1750: "¿Será bastante el agradecimiento para un co zón que no conoce dos maneras de entregarse y no cono más que la amistad?" Y a continuación exclama: "¡l amistad, señora mariscala, he aquí mi desdicha!" Un po más adelante se queja de la ingratitud, diciendo: "¿l acaso a esos sitios (se refiere al castillo de Montmoren y al palacio de Luxemburgo) a donde un amigo de igualdad debe llevar los afectos de un corazón sensib que, pagando así el aprecio que se le demuestra, cree d tanto como recibe?"

Cuando le cuentan el sabroso episodio de una dam que, vestida para ir al baile de la Opera, lee algunas p ginas de su novela *Eloísa* y, apasionada por la lectur pide "que desenganchen los caballos", cambiando el teatr por la novela, expresa su entusiasmo por conocer a aqu lla señora, "porque siempre he creído que es imposibl sentir por la Eloísa un interés tan vivo sin poseer es sexto sentido, ese sentido moral de que tan pocos cora zones están dotados y sin el cual ninguno sería capaz d comprender el mío".

Se retrata: "Naturalmente colérico, he sentido la ira y hasta el furor en los primeros impulsos; pero jamás s ha arraigado en mi corazón un deseo de venganza" Y luego: "Ignoro si mi corazón sería capaz de sofocar su rencor, porque jamás lo ha sentido, y olvido demasiado a mis enemigos para tener el mérito de perdonarlos, y no diré cuánta molestia se dan ellos mismos para molestarme a mí".

Su corazón es el *leitmotiv* de sus *Confesiones*. Pocas páginas más adelante, escribe: "El innato amor a la justicia que siempre devoró mi corazón, unido a mi oculta inclinación a Francia, me había inspirado aversión hacia el rey de Prusia, quien, con sus máximas y su conducta, me parecía que hollaba todo respeto hacia la ley natural y a todos los deberes humanos".

Me habría gustado, refiriéndome al Panteón, hablar también, en fin, del corazón de Víctor Hugo y del corazón de Emilio Zola, pues éstos... ¡qué corazones! Mas merecen un capítulo aparte. Sin embargo, pienso en otro corazón ausente, el corazón de Juana de Arco, *la Doncella de Orleans* (que no hace mucho le inspirara a Utrillo su mística fe tardía), y que acusada de herejía fue quemada viva en Ruan. Y pienso en aquel gran corazón que aquí seguramente reposaría, y que nosotros, algo proclives a la leyenda (Bernard Shaw lo recuerda en su *Santa Juana*), creemos no se quemó, no ardió entre las llamas de la infame hoguera.

*Julio IMBERT*

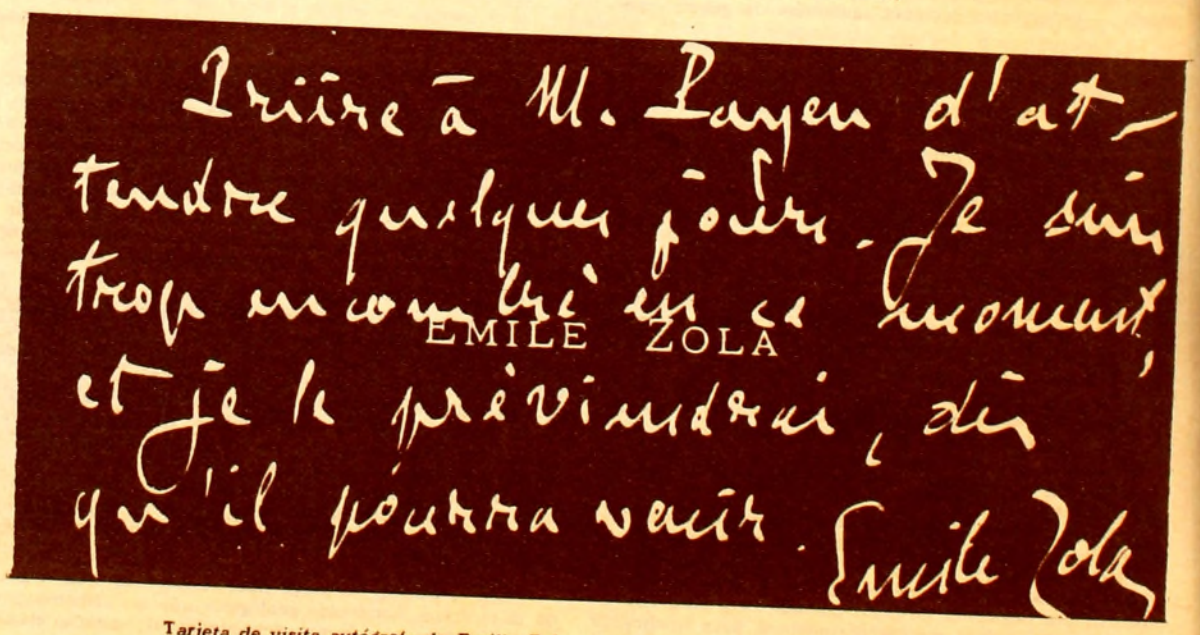
(Especial para EL DIA)


galerías

YAGUARON

ULTIMOS SALONES
PARA ALQUILAR

Informes:
Banco Popular (Cordón), Constituyente 1497


*Tarjeta de visita autógrafa de Emilio Zola, nombrado en esta nota, propiedad del autor.*

EDGAR RICE BURROUGHS'

# Tarzan®

HMMMMM! LA COMIDA TIENE GUSTO A LA DE CASA!

YO CREÍ QUE ESTOS SALVAJES SÓLO COMÍAN CARNE CRUDA!

¿NO ERAN CUATRO EN ESTA FAMILIA?

EL MUCHACHO HUYÓ ASUSTADO CUANDO TIRASTE CONTRA SU PADRE!

SABIO JEFE! MI PADRE YACE ERIDO EN NUESTRA CHOZA... OS MALVADOS CON EXTRA- S ARMAS LO DERRIBA- ON!

YO NO HE OÍDO MÁS QUE LA TORMENTA, HIJO!

VINIERON A CABALLO. MIRE!

JOHN ELARDO

QUÉDATE AQUÍ!

KURU! REUNE A MIS GUERREROS. VE RÁPIDA Y SILENCIOSAMENTE!

Tm. Reg. U. S. Pat. Off. © 1964 by United Feature Syndicate, Inc.

1764

MIENTRAS EL DESTINO DE LA TRIBU ES SACUDIDO, DOS INTRÉPIDAS FIGURAS SE ACERCAN.

UBO, MIRA! UNA VILLA... PREGUNTEMOS SI AN VISTO A NUESTRO ENEMIGO!

SUS CABALLOS, TARZÁN!! ESTÁN AQUÍ!!!

Y GUERREROS ARMADOS SE ACERCAN A LA CHOZA!

Hilo liso, con una línea de colores de gran moda, ancho 0.90 $ **65.-** Shantung de hilo, el tejido práctico y elegante en tonos de gran actualidad, ancho 0.90 $ **85.-** Doupion de hilo, un suceso de la moda europea para la presente temporada, ancho 0.90 $ **95.-** Poplin Wash and Wear, en rutilantes colores, ancho 1.00 $ **99 50** Shantung Rustic: ideal para el conjunto sport, ancho 1.30 $ **125.-** Shetland de hilo, la tela que impone la moda, ancho 1.30 $ **145.-** Rustic de hilo Imprimeé, una exclusividad que la Sección Tejidos brinda a nuestras elegantes. Ancho 0.90 $ **89 50** Shantung de hilo estampado, una revelación, diseños exclusivos, ancho 0.90 $ **95.-** Foulard de seda estampado, ancho 0.90 $ **59 90** Antracita de seda Imprimeé, selecta variedad de diseños, ancho 0.90 $ **69 90** Rustic de seda, en maravillosos estampados, ancho 0.90 $ **75.-** Trilor Polyester, es una exclusividad de la Sección Tejidos mas completa del país, ancho 0.90 $ **85.-**

# Presentación de la Moda Primaveral!!

# en la esquina

# TOTAL!

donde **Soler** tiene! **Soler** conviene! en 18 de Julio y Río Branco

también en:
AGUADA • CORDON • UNION • LAS PIEDRAS